

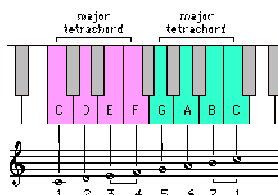
# Betrachtungen zum Forum-Beitrag "Neapolitan Major"

(von Walter Lindenthal, Mai 2014)

Im Theorie-Forum des Musiker-Boards wurde unter dem Thema "[Skala im Jazz: Neapolitan Major](#)" im Juli 2013 eine kontroverielle Diskussion zum Thema abgeführt. Ich habe nachfolgend versucht, offene Fragen zum historischen Bezug und thematischen Kontext in der zeitgenössischen Harmonielehre zu klären. Insbesondere die Frage der praktischen Nutzbarkeit war dabei von Bedeutung. Ich habe mich dazu mit Fachliteratur beschäftigt, die ich hier naturgemäß nur in sehr groben und griffweisen Aus- und Bezügen wiedergeben kann/darf. Ich verweise daher für weitergehende Detailbetrachtungen auf die unten angeführte Fachliteratur.

## 1. BEZEICHNUNG VON SKALEN

Zu der im konventionellen Verständnis "unlogischen" Bezeichnung einer Tonleiter (Skala) als Dur obwohl mit kleiner Terz, bzw. als Moll obwohl mit großer Terz, dürfte ich die Antwort unter den entspr Rahmenbedingungen (siehe nachfolgend) gefunden haben; es geht tatsächlich um die b6! In dieser Bezeichnungs-Systematik wird die jeweils prioritär signifikante Charakteristik aus der Tonfolgenstruktur in den beiden Tetrachorden abgeleitet, und nicht aus einzelnen Tönen. Bei der Betrachtung der beiden Tetrachorde als 2x4-Ton-Folgen ist eine "Tetrachord-DUR-Struktur" in Form von **GGH** (Ganz-Ganz-Halbton) eindeutig bestimmbar und strukturbestimmend übergeordnet wirksam (wenn auch klangfarblich eigentlich nicht prägend - siehe unten), egal ob im 1., im 2. oder in beiden Tetrachorden; der Halbton am Ende hat dabei eine nach oben (Dur = hart, fest) ziehende Bewegungstendenz (Leitton):



(aus M. Furstner's [Jazzclass.aust.com](#), [JT 2.2 zu Tetrachords](#))

(vergleiche dazu diese Struktur **GGH** im 2. Tetrachord der "Neapolitanisch Dur", aber mit b3 in deren 1. "neapolitanischen" Tetrachord).

Andererseits ist zB eine "lydische Struktur" im 1. Tetrachord in Form von **GGG** auch klanglich derart prägend, dass eine Skala ohne b3 (im ersten Tetrachord) trotzdem als "Lydisch Moll" bezeichnet wird; dabei wird für deren 2. Tetrachord die "Tetrachord-MOLL-Struktur" in dieser Bezeichnung aus Tonleitern / Modi mit Moll-Strukturen abgeleitet. Dazu habe ich zwar unterschiedliche Darstellungen gefunden (zurück bis zu den alten Griechen, und weiters mit viel Diskussion des "Abstandes" zwischen den beiden Tetrachorden; wobei sich bei einer Verbindung beider Tetrachorde über einen gemeinsamen End-/Anfangston noch ganz andere Deutungsmöglichkeiten ergäben...), wesentlich ist aber, dass sich diese im Klangbild deutlich von GGH (= Dur) unterscheiden. Sie kann also zB aus dem 1. Tetrachord Phrygisch (3. Dur-Modus mit Moll-Färbung bzw. dem 2. Tetrachord Aeolisch (6. Dur-Modus mit Moll-Färbung) mit **HGG** (Anmerkung: und damit als exakte Umkehrung der Dur-Struktur!), aus dem 1. Tetrachord Dorisch (2. Dur-Modus mit Moll-Färbung) \*) mit **GHG**, aus dem 1. Tetrachord von (Spanish) Gypsy (1-b2-3-4) bzw. dem 2. Tetrachord von Harmonisch Moll \*\*) (5-b6-7-8) mit **HÜH** (wobei Ü für übermäßige Sekund ü2 steht) abgeleitet werden. Welche Ableitung auch immer die korrekte ist, für die gegenständliche Frage weist das sich als 4. Dur-Modus ergebende "Lydisch [Dur]" im 2. Tetrachord im Unterschied zu ihrer "Moll"-Variante (mit HGG) jedenfalls die prioritäre Dur-Struktur GGH auf!

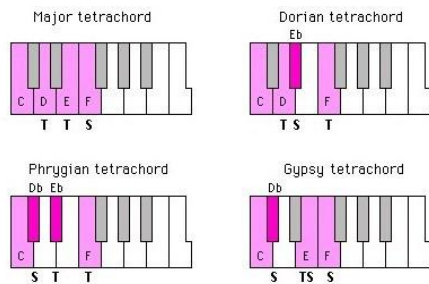
\*) Nicht nur für Dorisch sondern auch für alle 3 Versionen von Aeolisch (NM, HM, MM) gilt ein gleicher 1. Tetrachord mit der Struktur GHG. Die symmetrische Struktur mit dem Halbton in der Mitte erzeugt eine in beide Richtungen (moll=weich) fließende Energie.

\*\*) HM ist eine Variante der natürlichen Molltonleiter (aeolisch), bei der die 7. Stufe um einen Halbton erhöht ist. Dies geschieht, um die aus Dur bekannte Leittonwirkung auch in Moll zu erzielen. Der Dominantdreiklang wird dann zu einem Durdreiklang. Da hierbei der *harmonische* Aspekt im Vordergrund steht, erklärt sich der Name dieser Variante.

Der Tetrachord HÜH enthält eine übermäßige Sekund (ü2, "Hiatus" = Kluft), welche an sich den Fluss der Bewegung

hemmt. Liegt diese wie hier jedoch symmetrisch in der Mitte, lässt dies eine Verwendung zu. Eine Anordnung des Hiatus am Beginn/Ende (wie ÜHH oder HHÜ) schränkt das Gewicht der Randtöne ein und schafft damit klangliche Probleme. Per Definition bezeichnet "**Diatonik**" auch nur den spezifischen Wechsel von 5 Ganztönen und 2 Halbtönen.

In der HM wird diese "unsangliche" ü2 meist vermieden, indem entweder von der b6 zur darunter liegenden 7 "abgesprungen" wird, oder indem (zumindest aufsteigend) die b6 zur großen 6 in Form der MM aufgelöst wird.



(aus M. Furstner's [Jazclass.aust.com](http://Jazclass.aust.com), JT 2.2 zu Tetrachords)

Andere Teile der Namensgebung entsprechen oft zB Herkunftsbezeichnungen (wie Neapel, Gypsy, Hungary, Arabic, Spanish, etc.), bzw. ergibt sich hinsichtlich "neapolitanisch" die Namensherleitung natürlich auch aus dem Umfeld des "**Neapolitaners** (N)"; Verweis dazu auf die knappe Zusammenfassung unter [http://de.wikipedia.org/wiki/Neapolitanischer\\_Sextakkord](http://de.wikipedia.org/wiki/Neapolitanischer_Sextakkord). Der N wird also ursprünglich (in der "*Neapolitanische Schule*" - neapolitanische Opera seria" des 18. Jahrhunderts, als deren stärkstes Ausdrucksmittel) aus der vermollten 4. Stufe (Mollsubdominante; deren b3 entspricht b6 in Bezug auf die Tonika) und mit kleiner Sext (diese b6 entspricht b2 in Bezug auf die Tonika) abgeleitet und nur in Molltonarten ([s. Beispiele](#)) verwendet (was mit den damals anderen Stimmungssystemen zu tun gehabt haben könnte). Ab der Romantik wird der N dann "verselbständigt" auf Stufe bII auch in Dur-Tonarten verwendet. Anhand dieser Deutung als Sextakkord der (tiefalterierten) II. Stufe (er entspricht damit dem bII als charakteristischer Klang in der Moll-Tonart Phrygisch, was ihm auch die Bezeichnung "**phrygischer Akkord**" eintrug) ist die Namensgebung zu erklären. Ebenso erklärt dies den Umstand, dass "Phrygisch" auch "**Neapolitanische Tonart(!)**" genannt wird (siehe Reinhard Amon, "*Lexikon der Harmonielehre*", Verlag Metzler, Jahr 2005, Seite 200ff, siehe [amazon.de](http://amazon.de)). Mitunter wurden Tonarten auch im "**neapolitanischen Verhältnis**" nebeneinander gestellt (zB: E-Dur zu F-Dur bei M. Reger, "Hiller-Variationen, op.100"; siehe Honegger/Massenkeil "*Das große Lexikon der Musik*").

Die Umkehrung dieses ursprünglichen Akkords der IV. Stufe (4) auf die bII. Stufe (b2) mit "molligem Charakter" (b3) ergibt eben die Tonfolge 1-b2-b3-4, welche EXAKT dem 1. Tetrachord der "Neapolitanischen Tonart" (=Phrygisch) entspricht (siehe auch unten zu D. Sandole), und damit namensgebend war.

Wenn sich also im 2. Tetrachord (mit Moll-Struktur) derart ein klanglich wohl deutlicher Unterschied zu GGH (Dur) ergibt, dann erscheint es - bezeichnungstechnisch - doch nicht unlogisch, jedenfalls aber nachvollziehbar, wenn namentlich die noch prägnantere Struktur (wie zB "lydischer Klang", "neapolitanische Herkunft") mit je nachdem Dur oder Moll in einer eigenständigen Bezeichnung vereint wird. Wenn man dann noch berücksichtigt, dass der originale N ein Mollakkord (auf Stufe IV, mit seinem b3 = b6 der Tonika) war, der verselbständigte N (auf Stufe bII) im Aufbau aber eigentlich ein Dur-Akkord ist (wenn auch ohne nach Dur zu klingen; und sein Parallelklang eine große 6 aufweist - siehe R.Amon, Seite 202), dann dürfte die sich ergebende Bezeichnung nicht nur zulässig, sondern auch irgendwie zwangsläufig die richtige sein. "Neapolitanisch Dur" MUSS also b3 und 6, "Neapolitanisch Moll" hingegen b3 und b6 aufweisen! Daher wäre tatsächlich die b6 hier das unterscheidende Merkmal zwischen Dur und Moll und damit namensprägend. Meine ursprüngliche Vermutung aus Juli 2013 wäre damit wohl bestätigt!

Aus folgenden Überlegungen ergibt sich weiters auch eine musikwissenschaftliche Stützung dieser Sichtweise: Als für die Dur-Tonleiter klassisch prägend wird in der Literatur nicht nur die einen hellen und offenen Klangraum schaffende große 3 angesehen, sondern - neben der kleinen Sekund zwischen Leitton (große 7) und Grundton (8) zur Schärfung der Kadenz - auch die große 6 (zur Tonika), die ebenfalls große Helligkeit und eine nach oben strebende Bewegungstendenz schafft. Im Unterschied dazu bewirkt die kleine 3 (b3) einen zurückhaltenden und mehr geschlossenen Klangcharakter, und die kleine 6 (b6 zur Tonika) erzeugt die für Moll typische mehr nach unten strebende Bewegungstendenz.

Die etymologische Ableitung der Bezeichnung Dur ist mehrschichtig: lateinisch *durus* für hart im Gegensatz zu *molle* als weich; oder aber im Mittelalter aus *b-durum* dem späteren "h" und *b-molle* dem späteren "b"... - siehe dazu ausführlich bei R.Amon, Seite 306f.

Eine erste Abschwächung des "reinen" Dur-Klanges erfolgt durch Veränderung der großen 6 zur kleinen 6 in Form der Tonleiter "Harmonisch Dur" (1-2-3-4-5-b6-7) vielfach auch als "**Molldur-Tonleiter**" (vermolles Dur) bezeichnet! Der Begriff bezeichnet eindeutig den künstlich erniedrigten 6. Skalenton; derart dringen Akkorde des Mollgeschlechts (vgl. Mollsubdominante und Neapolitaner) in den Durbereich ein. Andererseits wird die Tonleiter "Harmonisch Moll" (1-2-b3-4-5-b6-7) auch als "**Durmoll-Tonleiter**" (verdurtes Moll) bezeichnet, womit sie vor allem mit der verdurten Dominante der Molltonalität in Zusammenhang gebracht wird. Und "**Melodisch Moll**" (1-2-b3-4-5-6-7) weist im 2. Tetrachord (aufsteigend) mit GGH sowieso "schon" Dur-Charakteristik auf, die sich absteigend bei klassisch korrektem Wegfall der Auflösungen von 6 und 7 sogar wiederholt.

Natürlich steht dies mit dem "etablierten Bezeichnungssystem" in deutlichem Widerspruch, aber ganz unlogisch ist es mE - in neuartiger Betrachtungsweise - deshalb nicht! Genauso könnte man ja auch über die Bezeichnungen "*Harmonisch Dur*" bzw. "*Doppelharmonisch Dur*" diskutieren, weil eine Dur-Tonleiter eben keine b6 enthält, und schon gar keine b2... und falls die Bezeichnung "harmonisch" dabei auch noch von einer Molltonleiter abgeleitet worden sein sollte, siehe oben <sup>\*\*) ...</sup> Aber das sind eben nur "sprechende" Bezeichnungen, die sich vor allem aus den inneren "Strukturen" der Skalen ableiten lassen. In den meisten anderen Fälle von Skalen-Bezeichnungen erfolgt jedoch eine konventionelle Dur/Moll-Benennung nach der Terz - siehe zB die umfassende Analyse der "Standard-Skalen" im Dokument "[Of Scales and Modes](#)" (PDF Download, © by Mark White, auf der Seite <http://www.godinguitars.com> ).

Und wenn meine Recherchen zutreffen, dann gibt es für die 7 Dur-Modi durchaus auch "widersprüchliche" Bezeichnungen, so wird Dorisch auch als "Greek Phrygian" und umgekehrt Phrygisch als "Greek Dorian" bezeichnet, oder Ionisch als "Greek Lydian", oder Lokrisch als "Greek Mixolydian". Natürlich gibt es dafür eine Erklärung, eine die wohl bereits Eingang in das allgemeine Musikverständnis gefunden hat, aber letztlich ist die sich ergebende Bezeichnung zumindest ebenso "fragwürdig" wie Dur-Skalen mit b3... (siehe dazu: [http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Griechische-musik\\_oktavgattungen.png](http://de.wikipedia.org/wiki/Datei:Griechische-musik_oktavgattungen.png) )

Kurz möchte ich auch noch auf den Begriff der "**Ungarischen Tonleitern**" eingehen (vgl. R.Amon, Seite 308). Da gibt es einmal die von Franz Liszt häufig in seiner Kunstmusik verwendeten "*Ungarismen*" (ursprünglich als "*Zigeunertonleitern*" bezeichnet, nunmehr politisch korrekt eher als Ungarisch Dur bzw Moll, manchmal als Balkan-Tonleitern), aus der Volksmusik stammenden Skalen mit jeweils zwei übermäßigen Sekunden (ü2) als spezifisches Melodiemerkmale, nämlich von b2-3 bzw b3-#4 und b6-7. Der Leitton zur Dominante wertet diese Skala auf und etabliert derart oft ein harmonisches Zentrum. Diese "Ungarisch Dur" hat einen symmetrischen Aufbau, nämlich: HÜH-HÜH. Bei D. Sandole (s. unten) wird diese Skala nur als "*Hungarian*" bezeichnet. Sowohl D. Sandole als auch V. Persichetti bezeichnen mit "**Hungarian Major**" hingegen eine ganz andere Skala, ebenfalls mit ü2, dieses aber nur ein mal und zwar am Anfang der Skala, mit der Struktur: ÜHG-GHG...

Interessant anzumerken wäre auch, dass einerseits der (inkorrekte) Begriff "[Zigeuner](#)" eine enge sprachliche Verbindung zu "Gypsy" und damit zu entsprechend benannten Skalen hat, und dass andererseits die von Franz Liszt verwendeten Skalen aus der ungarischen Volksmusik stammen und nicht der Musik der ethnischen Gruppe der "Zigeuner" abstammen. Verschiedenen Herkunftsmythen entsprechend stammt diese ethnische Gruppe vielmehr aus Ägypten, Byzanz, Indien, Persien, Anatolien, Balkan, oder... ab. Und vermutlich stammen nicht alle vom selben Volk (Ort) ab. "Verlängert" man dann diese Beziehungskette mit den Begriffen Gypsy - Spanish - Flamenco - Arabic... Nun, für begriffliche Verwirrung im Zusammenhang mit der Benennung von Skalen wäre damit ausreichend gesorgt!